IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 4 — 5 Marzo 1925

SOMMARIO: E. R. CURTIUS: **Presentazione di Stefan George** - L. PIGNATO: **Enrico Thovez.** — **Lettera sentimentale di Pilade.** — E. ELIA: **Prebecquiana.** — p. g.: **Sollogub.** — g. d.: **Angelini.** — O. **Donne.** — G. SCIORTINO; **Tendenze letterarie.** — **Libri.** — R. RICCIARDI: **Il teatro è malato.**

Presentazione di Stefan George

Vent'anni fa, era solo una piccola cerchia di persone ad onorare in Stefan George il più grande poeta tedesco dai tempi di Hölderlin.

L'ammirazione che gli si portava, era un culto esoterico. Il pubblico e la critica ufficiale nulla sapevano di lui, o se pure qualcosa sapevano, si trattava di una leggenda, che nulla aveva a che fare colla realtà. Si vedeva in George un esteta, un simbolista, un freddo marmoreo, stanco, raffinato cercatore di bellezza. Tutto a dir vero, il poeta stesso aveva fatto per circondarsi di silenzio. I «*Blätter für die Kunst*», l'organo della sua scuola, il cui primo quaderno apparve nell'ottobre del 1892 (l'ultima serie sinora uscita è del 1919), portava sul frontispizio l'avvertenza: «Questa rivista ha un cerchio chiuso di lettori, convitati dai soci». I volumi di versi di George apparvero in edizioni limitate, costose, fregiate da Melshior Lechter, un seguace tedesco di William Morris, e s'annoverano oggi fra le più care rarità della moderna letteratura tedesca. Più tardi ne vennero fatte edizioni meno dispendiose (tutte apparse presso l'editore Georg Bondi a Berlino), ma anche queste edizioni esistono veramente solo per colui che lo sa. Poichè l'editore non pubblicò mai annunci. Questo cosciente e voluto riserbo è una condizione molto significativa per George: una nobiltà, che gli vietò il mercato; una fede nella sacra dignità della poesia; un orgoglioso disprezzo per lo spirito del tempo e per l'esercizio letterario. Per decenni la poesia di George fu un «hortus conclusus» noto solo agli iniziati. La carriera di questo poeta offre l'esempio, unico nella letteratura moderna, di un genio al quale è riuscito d'affermarsi senza la più piccola concessione alla stampa, alla réclame, al commercialismo, Certo, vien fatto di pensare in ciò a Mallarmé, che tenne lo stesso contegno di fronte al pubblico, e tuttavia oggi possiede un posto suo, e che non potrà perdere, nella schiera dei grandi poeti francesi. Tanto più è lecito ricordare Mallarmé, che George sentì profondamente l'influsso di lui. Poichè il giovane poeta tedesco trascorse a Parigi anni decisivi; egli appartenne al *cénacle* di Mallarmé, lo ha tradotto e ha scritto su di lui. Le sue prime opere, p. es. «Algabal» mostrano l'affinità dei suoi inizi con lo spirito del simbolismo francese.

Ma, ciò detto, solo più nettamente si palesa l'essenziale diversità, che esiste fra Mallarmé e George. E' vero che Mallarmé sia oggi un classico della «poésie pure», ma la sua poesia rimane — nonostante Paul Valéry — simile a un viale laterale e solitario della letteratura francese. Lo sviluppo di George condusse a tutt'altri lidi. Egli è divenuto il poeta riconosciuto della sua nazione. Le sue opere son il breviario della gioventù tedesca, la sua influenza ha penetrato tutti quelli che si trovano nel vivo movimento dello spirito tedesco. Gli è toccata la parte del profeta e del veggente. Nessuno, anche fra quelli, che si oppongono ancora alla sua azione, può più contestare che egli, ed egli solo, sia la figura spirituale centrale della Germania odierna.

Donde nasce questo singolare mutamento? La fortuna crescente di George obbedisce ad un'organica necessità. Essa somiglia ad un seme, che lungo tempo matura nel silenzio e nel segreto, per poi al tempo predestinato portare mille volte il suo frutto. George seguì solo la sua legge propria, che ad un tempo era una legge del destino. Egli doveva appartarsi per realizzarsi appieno. Ma quando la sua maturità fu compiuta, quando il fiore invigorì nel frutto, allora la sua parola si rivelò come la voce di tutta una età e di tutto un popolo. La sua vita remota fu la necessaria condizione della sua missione nazionale e mondiale. Il suo creduto estetismo fu solo il preludio di un messaggio etico-religioso, di una saggezza e di un insegnamento, che dovevano alimentarsi alle più profonde remote sorgenti, per diventare espressione essenziale di una nuova umanità, evocata dal poeta. Il cammino di George condusse dalla monodìa lirica all'inno corale.

Per la prima volta ciò divenne palese, quando Stefan George nel 1907 fece uscire il «*Siebente Ring*». In questo volume egli condusse a termine il rivolgimento dalla lirica interiore a una poesia profetica, che chiamava dinnanzi al suo giudizio tutte le forme della vita contemporanea. La prima composizione di questo volume è intitolata «*Das Zeitgedicht*». George si poneva qui di fronte al suo tempo. Egli usciva fuori dal suo isolamento e strappava il suo velo. Il suo era un appello immediato. Egli sguainava la spada.

Ihr meiner zeit genossen kanntet schon
Bemasset schon und schaltet mich — ihr fehltet.
Als ihr in lärm und wüster gier des lebens
Mit plumpen tritt und rohem finger ranntet:
Da galt ich für den salbentrunknen prinzen
Der sanft geschaukelt seine takte zählte
In schlanker änmut oder kühler würde
In blasser erdenferner festlichkeit.
Von einer ganzen jugend rauhen werken
Ihr rietet nichts von qualen durch den sturm
Nach höch estem first-von fährlich blutigen träu-(men.
«Im bund noch diesen freund!» und nicht nur (lechzend
Nach tat war der empörer eingedrungen
Mit dolch und fackel in des feindes haus...
Ihr kundige las't kein shauern-las't kein lächeln
Wart blind für was in dünnem schleier schlief.
Der pfeifer zog euch dann zum wunderberge
Mit schmeichelnden verlibten tönen-weis euch
So fremde schätze dass euch allgemach
Die welt verdross die unlängst man noch pries.
Nun da schon einige arkadisch säuseln
Und schmächtig prunken greift er die fanfare
Verletzt das morsche fleisch mit seinen sporen
Und schmetternd führt er wieder ins gedräng.
Da griese dies als mannheit schielend loben
Erseufzt ihr: solche hoheit stieg herab!
Gesang verklärter wolken ward zum schrei!...
Ihr sehet wechsel—doch ich tat das gleiche.
Und der heut eifernde posaune bläst
Und flüssig feuer schlaudert weiss dass morgen
Leicht alle schönheit kraft und grösse steigt
Aus eines knaben stillem flötenlied.

Ma questo era solo un inizio e una prima battuta. Il pieno messaggio di George venne col volume di poesie susseguente: «*Der Stern des Bundes*». Il libro apparve nel Gennaio 1914. Era un libro profetico. Esso conteneva il presagio della guerra. Insieme col «*Faust*» pellegrinò in più d'uno zaino di soldato, verso la Francia. Esso racchiudeva, come mi disse qualcuno nella primavera del 1914, «a ogni domanda, una risposta».

Non può essere intendimento di queste righe di render qui il messaggio di George. Loro scopo può essere solo quello di additare l'opera a coloro che sono lontani. Un libro intero sarebbe necessario, per esaminare il contenuto e il significato dell'opera di George. Io mi debbo limitare a poche osservazioni completive.

Stefan George è, dopo Nietzsche e dopo Hölderlin, uno dei grandi profeti tedeschi, che dall'intimo composero l'immagine di un mondo ed invocano la sua realizzazione. Essi l'esigono da una nuova generazione, che di nuovo cerchi la via verso i fondamenti ultimi della vita. George è nella poesia odierna d'Europa, l'unica figura, che realizzi l'idea del «*vates*». Egli è *vates* nel senso di una religione orfica dei misteri. I suoi istinti sono pagani, ellenici. Ma il suo fervore è gotico. Egli ci ha dato una impareggiabile, seppur frammentaria, traduzione di Dante. Ma ciò che egli scorge ed ammira in Dante, non è il misticismo trascendente del Cattolicismo, ma l'eroicizzazione dell'uomo. L'opera di George è una fusione di religione greca del corpo, e di estasi gotica dell'anima. Il lato estetico qui diviene metafisico.

George è nato nel 1868 a Bingen sul Reno. Sua patria è la Germania romanizzata. Egli celebra il «soffio romano» del Reno. Tributa l'omaggio ai Cesari. Egli è un romano-germanico di nuova specie. Sui monti della sua patria cresce della Germania il più nobile vino. Così Dioniso s'accompagna ad Apollo. In qualunque modo ci si voglia mettere di fronte a questo poeta — si deve intendere, che qui hanno conchiuso un patto non mai veduto sinora, antichissime forze religiose di provenienza pagana e cristiana, fuse dalla potenza artistica di un genio che ha rinnovato il linguaggio del suo popolo.

Per lungo tempo George era tenuto per incomprensibile: la novità e la concisione del suo modo di esprimersi destavano meraviglia. Il suo verso è un estremo di condensazione. E come il verso così la strofe e la poesia tutta. Una brevità lapidaria è una delle caratteristiche del suo stile. La sua forma è architettonicamente severa, e la costruzione delle sue opere è dominata da un misticismo dei numeri, come lo troviamo nella «Vita Nova» di Dante. Ritmo rima e composizione sono di una rigorosa conformità alle regole e si astengono da tutte le libertà del moderno arbitrio. Ma la struttura severa e dispotica della sua poesia è tuttavia capace di accogliere le più delicate gradazioni di un sentimento sfuggente, e la vampa ardente della passione.

La poesia di George non è romantica. Essa è dominata da un ethos virile e coraggioso. Celebra l'uomo, forte, nobile, bello. Rinnova l'antica idea della calogatia. Essa combatte la scissione di Natura e Spirito, del corpo e dell'anima, del tempo e dell'eternità, dell'umano e del divino. Annunzia un'unità al disopra di queste antitesi. Il divino è per George soltanto reale, se s'incarna. L'umano solo per lui ha valore se, nel terreno, si divinizza. L'uomo eroico è per lui la più alta realizzazione delle forze del mondo.

George è un avversario di tutti gli ideali moderni, dell'Aufklärung, della democrazia, del socialismo. Ma con ciò è tutt'altro che un tradizionalista. Veramente diresti ch'egli possieda un rapporto immediato colle occulte potenze. Egli crede che in ogni animazione storica il divino in nuova forma si riveli, e venga annunziato nuovamente dal vero profeta. Ma al disopra di ogni mutamento dei tempi egli scorge eterni originali rapporti di amore e di comunione, di Signore e discepolo, di adorazione e di ubbidienza, che si rivelano in mutevoli aspetti della vita. Il poeta è per lui il custode di quella suprema forma di saggezza, che solo colla consacrazione viene raggiunta. Anche chi non può condividere la fede di Stefan George, deve inchinarsi alla grandezza della sua personalità e alla potenza artistica della sua opera.

ERNST ROBERT CURTIUS.

Heibelberg, Febbraio 1925. (Scritto pel Baretti).

Enrico Thovez.

Quando Enrico Thovez pubblicò, nel 1910, «*Il pastore, il gregge e la zampogna*», parve ad alcuni che la cultura giovane, con quel libro, si contrapponesse all'insegnamento classicistico del Carducci e volesse impedire lo svolgimento d'una rinascenza che appunto dal Carducci doveva prendere le mosse. Adesso è probabile, che non riesca difficile intendere quel libro — che era un manifesto romantico — come una delle più significative espressioni, e la più legittima derivazione, dell'influsso carducciano; documento conclusivo di un periodo che indicava la tarda maturazione del romanticismo italiano. Il Thovez interessò molto, fu molto discusso; ma restò preso nell'equivoco. Egli stesso credeva di aver detto una parola nuova e di essersi schiusa la via ad un'affermazione personale nel campo della creazione. Quel libro aveva le intenzioni di una prefazione al poeta; ma il poeta non c'era e fu probabilmente esaurito dalla preoccupazione di determinarsi in un ordine critico che alla poesia doveva restare estraneo. La nuova generazione, invece, aveva realmente superato il carduccianesimo e iniziava attraverso un rapido esame delle esperienze compiute fuori d'Italia e particolarmente in Francia, le sue ricerche d'una lirica pura. Il Thovez era destinato a restar tagliato fuori da questa storia in gran parte fallimentare, perchè aveva troppo gusto per rimettercelo e non era più tanto immaturo per pensare a formarsi una nuova sensibilità.

Rimase, dunque, estraneo al movimento letterario, il cui centro si è spostato a poco a poco da Firenze, a Roma, a Milano; e i giovani non ebbero più occasione di riferirsi a lui. La sua attività, d'altra parte, sembrava colpita dalla malinconia di non aver trovato sbocco nel canto, e prese il tono signorile ma dilettantesco d'un esercizio appartato e dignitoso d'uomo fine e colto che è stato abbandonato dalla passione e dalla persuasione. Le prose «di combattimento» successive al *Pastore* avevano un tono estetico: non obbedivano a una necessità intima di pensiero. Non avevano un centro e non miravano ad una organicità. Thovez era rimasto una promessa, che non poteva essere adempiuta. Perchè era un epigono. I suoi saggi lirici erano sulla linea di sviluppo metrico e formale delle *Odi Barbare*, i suoi saggi critici si esaurivano in una ricerca di sincerità che, come valore sentimentale e psicologico, non valeva di più della dedica carducciana alla «piccola Maria». Non aveva condannato Petrarca?

La notizia della sua morte è trascorsa, come le altre che la cronaca ci porta dal passato, con molta tristezza ma quasi silenziosa. Thovez valeva più della sua opera. La commemorazione può anche non parer generosa. Ma nessuno in Italia ha potuto dir diversamente. Thovez, che noi amammo, è veramente morto.

LUCA PIGNATO.

Lettera sentimentale di Pilade.

Caro Oreste,

i familiari fantasmi, sono forse, a tentarmi? o una necessità sconosciuta? o lo sgomento piuttosto, umano, della vita fuggente e del tempo disperso? Io Pilade per te, Oreste, non fui forse dapprima ne non un espediente o un pretesto: chè, più che d'un pubblico, t'importava un filo seppur tenue di simpatia, materiata però e precisa. Ma poi che scopristi in me l'Amico, qualcosa di più che l'interlocutore obbligato, che il lettore tacito e attento, che il corrispondente segreto e fedele, le cose mutarono un poco; ed ora ti sei andato facendo più discorsivo e facile, e tutto mi fa sperare che tu vada via via lasciando il tono della ribalta per quello dell'intima conversazione.

Se, come dici, il mio silenzio è tacita condizione fra noi, a tentarmi di romperlo saranno stati davvero i demoni. Ma rassicurati: chè tosto saprò rientrarvi e per sempre. Nè d'altra parte, per la naturale impossibilità d'uscire da una cerchia di pensieri che considero per me solo importanti (ed è questa che mi persuade al silenzio) nulla troverai nel mio discorso che possa esser o parere un tentativo d'impormiti — che dico? di stolto proselitismo.

Per me, può essere ch'io sia un mistico, come si dice, della pagina bianca; certo, intanto, sono un ozioso, che attende, forse, che il Signore lo allochi all'ultima ora per la sua vigna. Non ho abdicato, nè rinunziato, poichè ho fiducia in Dio. che è buono. Ma, libero e solo, sino ad oggi non ho conosciuto altra legge, che non sia della mia volontà, esigente e mutevole. Neppure il silenzio, se ben guardi, è una legge, ma una necessità cui piego, docile, paziente e consenziente, il capo. Fui orgoglioso un tempo e certo peccai gravemente. Ora credo di non esserlo più. Oscurità profonda del cuore umano! Rammenti, Oreste, i sogni d'allora? Come vasto, come aperto dinanzi a noi il mondo! Grandi azioni ci chiamavano, e una bella fiducia nelle imprese promesse. Ma l'ampiezza dell'orizzonte ci smarriva, e vanamente attendevamo che, sulla linea uguale all'intorno, la terra emergesse. Oggi, tu dici, l'umore dei tempi ci penetra. Certo, l'inquietudine d'allora è venuta via via quietandosi in una lunga pazienza. Ma se su me stesso rifletto, Oreste, mi persuado facilmente che nulla, questa facile pazienza, è se non la vecchia connaturata pigrizia. Uguale, se non più grave di quello d'orgoglio, è il peccato di compiacenza, e porta con sè la sua pena. Troppo caro prezzo sarebbe pagare coll'irrigidimento la quiete raggiunta; a mezzo cammino imbrancar cogl'ignavi. Ah! se ancor ti riesce di evadere, Oreste, esci, fuggi all'aperto. Danza, mantieniti agile; guai se nell'immobilità comincia a stagnarti il sangue. Cambia figura piuttosto, secondo che dice Pascal: Changer de figure à cause de notre faiblesse. *Ma se non ti mantieni svelto e leggero, ah! se ti chiudi nella stanza, vedi che ti intorpidisci, divieni obeso e pesante, e vanamente dalla tua finestra verrà il richiamo del cielo azzurro e della nuova primavera.*

I libri! Sempre l'erudizione m'è pesata, ma di fronte ad essa provavo un tempo un senso di sbigottimento misto d'ammirazione e di vaga ripulsa. Oggi, di pochi libri e di poche letture mi appago; al frutto dell'albero della scienza non cercherò più di gustare. A te, Oreste, posso narrarlo. Dapprincipio non mi volevo dar pace d'esser pessimo lettore; tant'è, che in ogni periodo inciampavo; spesso, a mezza pagina, m'accorgevo di esser rimasto colla mente alle prime parole; mi costringeva a ricominciare da capo capitoli interi. Questa lentezza, quest'apparente difficoltà, non che rassegnarmici, sono giunto oggi ad accettarla come essenziale e necessaria. Poche cose vere oramai bastano alla mia economia; che dico? una sola. E quella tale che volta a volta mi riempie di sè come stretta a me la tengo, come mi vi affido... Disamore, rinunzia? o non forse un inizio di saggezza, un addio per sempre a romantiche effusioni?

Dopo tutto, a me, tu lo sai, di letteratura poco importa. D'una morale? M'hanno detto che altri, oggi, forse molti, sentono il bisogno di questo terreno solido; che, pellegrini essi pure, si son messi in cammino. Ma ancora non li conosco, e i miei pochi amici veri, quelli, il cui tono non offende, la cui certezza se raggiunta non appare insolente, sono fuori del tempo. Non sono tuttavia così lontani come si vorrebbe credere. Furono detti, con una parola ambigua, moralisti. Un termine comune li ricongiunge a taluni moderni continuatori: ma la differenza è nel fine perseguito. Questi si son dâti al culte du moi; *quelli lo dissero, il* moi, haïssable. *Me se ti fai più da presso, vedi come, contemperata di rigida austerità giansenista la ricerca, il* moi *costituiva già tutto il loro mondo. Con Dio, s'intende. Conoscere la miseria dell'uomo per render più grande la parte di Dio; conoscere la forza dell'uomo per trovare la via della liberazione: ecco l'uguale e dispari assunto;* « L'homme, *disse Vauvenargues,* est maintenant en disgrâce chez tous ceux qui pensent, et c'est à qui le chargera le plus de vices; mais peut-être est-il sur le point de se relever et de se faire restituer toutes ses vertus... et bien au delà ». *Ma Nietzsche, in questo* au delà, *vanamente ha cercato di vivere; la gioia vi è troppo forte perchè in petto umano possa durare. Oreste, Oreste, come uscire da questo vicolo cieco? Un desidero di fiducioso abbandono ci spinge, una chimera di cose durevoli e definitive, che poi l'inquietudine ti rende insopportabili non appena fan mostra d'esser stabilite. Le* « nourritures terrestres »? *Vanamente ho cercato di cedere, fervido, alle loro lusinghe. Prima d'averlo tentato, l'amarezza avevo del gioco. Bisogna dunque, secondo la grande parola, imparare ad amare. Ma se per amare le creature, bisognerebbe che nulla si frapponesse alla felice immediatezza del tuo senso; ed ecco invece che il* moi *gonfia, cresce, si allarga a dismisura e riempie ogni cosa di sè, sino a toglierti la vista del mondo: ed esso non lo puoi amare, poichè è* haïssable. *Dov'è mai il documento che lo giustifica, la carta che lo autorizza ad andare per le vie terrene? Ah! oggettivarsi una volta, dimenticare una volta se stesso, riuscire a parlare in terza persona! Rammenta, Oreste, quando ci scrivevamo, il tono astratto delle mie lettere, e come personale sempre il mio discorso. Signore, chi mi libererà da me stesso?*

So bene che per i moralisti questo vizio della natura corrotta, sola, contava; chè sol col rientrare, en se faisant une extrême violence, *in sè stesso, l'anima può imparar l'umiltà. Oggi l'umiltà stesso non è sovente che un passeggero fervore. Ma tu ben sai che quando il fervore ricade rimane l'amara tristezza; e, fatto cauto oramai, cerco di star contento di un onesto commercio. I pochi libri che ancor leggo sono vagliati con cura. Nessuna intemperanza voglio che vi sia; ma un giusto senso dei limiti, una modestia sostenuta e cosciente. Ci deve guidare un'intelligente diffidenza verso i sentimenti troppo vaghi e ingiustificabili, ma ad un tempo verso le cose troppo chiare e troppo facilmente spiegate. Se la lettura di tali che furono i nostri maestri prediletti mi riesce oggi, Oreste, impossibile, la ragione n'è questa soltanto: che un mondo tutto risolto mi è inaccettabile, e che un'opera in cui una cruda luce penetri i più remoti angoli spazzando ogni ombra, ogni mistero, mi par voglia orgogliosamente obliare ciò che di ogni libro deve per me essere la parte essenziale: quella che abbiamo convenuto di chiamare, la parte di Dio.*

Ci siamo domandati a lungo, Oreste rammenti?, come questa parte abbia a farsi, senza che s'aprano le dighe all'onda romantica. Se ancor oggi ciò ti preoccupi non so; per me, il sentimento che la possibilità di un giusto adeguamento esiste, sta divenendo certezza e coincide con la riscoperta, salda realtà, di una cultura cristiana. Quanto questa vi ci ricolleghi alla nostra terra ed alla nostra gente, lascio che tu me lo dica; ma so bene dove avrei da rivolgermi se mi vedessi impegnato ad addurre i miei testi.

Ovunque saremo per volgere i nostri passi, Oreste, questa della moralità è una domanda che ancora m'assilla. Mi riconosco dunque cattolico, se la questione delle opere e dei meriti conserva ancor oggi per me tutta la sua gravezza, nonostante ogni eresia. E, se ti piace, riconoscerò qui ancora, con accento — ma di tutti il più misconosciuto — d'Italia, nostra antica terra.

Vedi il Conquistatore, come sicuro il suo passo quando scende dall'espresso internazionale, per le nostre vie; il suo volto esprime la serena fiducia e la tranquilla indifferenza di chi possiede realtà semplici e chiare; poggiano i suoi piedi sulla terra, questa piccola terra attorno alla quale i mari son poco più d'uno stagno; irraggia intorno a sè veramente, — come un'aureola — « la santé de sa noble machine ». Dio è con lui; se sorgesse un Hegel della sua gente direbbe che lo Spirito Universale ha eletto — oggi — il suo popolo. Rammenti, Oreste, le nostre impressioni quando ci avveniva di sentirlo di fronte, questo altro e nuovo mondo: viaggiatori in knicker-bockers giù per la penisola — films di Los Angeles al cinematografo, avventurose, a lieto fine, moralità! questo senso indefinibile che ti dà lo spettacolo di una bella e perfetta salute, che tarà (o Jean Cocteau!) del marinaio sulla banchina del porto, della giocatrice di tennis a Houlgate, domani, un « souvenir de tristesse »?

Molti oggi abbracciano, entusiasti, la morale nuova; vogliono provarsi anch'essi a marciar disinvolti. Dicono che grandi cose si preparano. Quanto a noi, così poco chiediamo, che forse potremo, quando il tempo verrà, essere spettatori disinteressati.

Aspetto le tue lettere, Oreste. Esse mi comprovano la mia esistenza, e avviene talvolta che ne abbia bisogno.

PILADE.

PREBECQUIANA

D'ailleurs on a tort de croire qu'il y a, en littérature, des révélateurs apportant tout d'un coup dans leur écritoire une nouvelle école. Les transformations littéraires marchent au contraire avec un lenteur sage; la chaîne est longue et ininterrompue; il y a toujours une foule d'écrivains transitoires, et si plus tard des lacunes existent, si certains auteurs apparaissent comme des créateurs indépendants, c'est que leurs aînés sont tombés dans l'oubli ou qu'on ne songe pas à rétablir tous les fils qui conduisent fatalement de l'ancienne production à la production nouvelle.

ZOLA - *Documents littéraires* (Chateaubriand).

Pochi o nessuno saranno contrari all'opinione esposta da Zola, nei suoi scritti teoretici, fino alla noia, che il romanticismo sorse in Francia per reazione al classicismo. Zola vi vede specialmente la reazione alla fredda retorica classicista, che provocò l'esaltazione della passione per parte dei romantici; la reazione alla schiavitù delle regole, che provocò la scapigliatura romantica. Egli fa notare che vi fu anche una reazione contro la falsità del classicismo, che, a suo tempo, non era falso, essendo « l'image exacte de la société contemporaine » e ora non è più; e difatti, i romantici gridarono più volte nei loro manifesti che volevano portare sulla scena la vita tutta intera, con i suoi pianti e con le sue risa. Ma sta il fatto che questo è tutto quello che fecero per avvicinare la letteratura alla vita; perchè alla retorica del classicismo vi sostituirono un'altra, la loro, che pertanto non era meno retorica della prima: fra le due reazioni, quella contro la falsità e quella contro la freddezza, quest'ultima soffocò quell'altra e ciò si spiega:

Non si può dire che una delle caratteristiche del classicismo non sia stato anche il lirismo; ma era una lirica soffocata, costretta da regole in una cerchia molto limitata, di modo che questa lirica non potè spiegarsi completamente e quindi non era ancor giunto il tempo della reazione contro il lirismo, perchè questo doveva ancora crescere e svilupparsi, anzi era impedito nello sviluppo da quelle regole, che non gli permettevano neppur di respirare. Per cui il primo grido dei romantici fu: Aria aria! Vogliamo la libertà! Abbasso gli oppressori! Abbasso le regole! Evviva l'anarchia!

Zola si meraviglia che, dopo un periodo lirico, ne segua un altro egualmente impregnato di retorica. « Malgré tout son tapage », egli dice, il dramma romantico « reste l'enfant révolté de la tragédie »; « comme elle, il avait ses règles, ses poncifs, ses effets, des effets plus irritants encore, parce qu'ils étaient plus faux ». E difatti il romanticismo in Francia non era la reazione contro la falsità classicista, ma contro la schiavitù delle regole, che impedivano al lirismo libero sviluppo e facevano sì che il periodo lirico non avesse modo naturale e non fosse ancora in grado di provocare la reazione. Zola, vissuto in una epoca dove questa reazione stava appunto compiendosi e essendone lui stesso uno dei più attivi promotori, attribuisce al romanticismo solo l'ufficio di uno spazzino: spazzare il terreno dalle immondizie classiciste, perchè più tardi potesse entrare trionfalmente il naturalismo: e però si lamenta tanto delle immondizie lasciate dal romanticismo.

In Germania, da dove venne questa smania di pulizia, il romanticismo fu soprattutto il risveglio del sentimento nazionale, fu una reazione contro il giogo dello spirito latino, dapprima per parte di Lessing che scosse la cieca fiducia dei tedeschi nelle tragedie classiche; poi per parte di Herder, che scoprì il suo popolo a esser sè stessi, a esser tedeschi e fece loro intendere che anche loro potevano produrre qualche cosa di proprio, d'indipendente e con ciò diede un'ulteriore spinta al risveglio nazionale; e il romanticismo in Germania divenne principalmente un movimento nazionale. Fu opera nazionale quella di abbandonare l'antichità, in cui ebbero tanta parte i greci e i latini, mentre i germani non esistevano ancora per la storia, per rivolgersi al medioevo dove si scorge dappertutto l'impronta germanica, con il suo culto per la forza fisica, il suo rispetto della donna che poi degenerò addirittura in servaggio, la sua esagerazione del sentimento dell'onore ecc., tutte cose di cui vediamo le tracce già nella *Germania* di Tacito.

La vita medioevale porta più che qualunque altra epoca le caratteristiche della razza germanica, sicchè per il rinascimento del sentimento nazionale tedesco non si poteva scegliere un periodo migliore. Non così per la Francia, dove il momento nazionale dovette perdere tutta la sua importanza. Per i francesi non era il medioevo il periodo più glorioso della storia: chè non si trattava di scuotere il giogo straniero; non poteva essere una reazione contro la schiavitù spirituale imposta da un altro popolo. Al contrario, accogliendo il medioevo, vi si accolse un elemento antinazionale. È questa la ragione per cui in Germania, essendo il romanticismo principalmente una reazione contro lo straniero e contro il classicismo quale rappresentante dello straniero, non ci fu la preoccupazione della forma, mentre invece in Francia, dove mancava quasi del tutto la forma nazionale, esso si rivolse in special modo contro la ristrettezza delle regole classiciste, e ebbe per conseguenza la sue lirica del 1830.

E ora che il lirismo aveva raggiunto il suo diapason, poteva subentrare la reazione, una corrente che fosse diametralmente opposta alla lirica, cioè epica: *il naturalismo*.

In tutti i paesi dell'Europa vi fu in letteratura, allo scorcio del settecento e al principio dell'ottocento, una tendenza verso una visione più realistica; ma come in Francia s'erano manifestati più che altrove i furori lirici, è naturale che la reazione naturalista si sia sviluppata pienamente solo colà. Negli altri paesi quei primi tentativi non ebbero grandi conseguenze. E quando anche in quei paesi, si potè constatare l'esistenza del movimento naturalista, esso non era già un ulteriore sviluppo di quei primi tentativi, ma il riflesso della letteratura francese. Così Carlo Immermann segna in Germania quella prima tendenza al realismo, ma non si può dire che il naturalismo di Gerardo Hauptmann derivi direttamente da Immermann. Esso è piuttosto importazione francese, con qualche influenza nordica. Queste influenze però egli le ha accolte e elaborate in modo di farne opera originalissima; in lui non si trova il naturalismo internazionale di Zola; i suoi personaggi sono dei veri tedeschi, e più ancora: essi sono solo degli slesiani. Mentre nel naturalismo francese le figure analizzate potrebbero essere di qualunque paese, Hauptmann ha reso originali i suoi lavori creando dei tipi, più che nazionali, regionali.

Lo stesso si dica dell'Italia, dove il naturalismo del Verga non è certo derivato da quella visione più realistica che si trova nelle teorie del Tommaseo, nei quadri d'assieme delle *Baruffe Chiozzote* goldoniane e in tanti altri; il naturalismo di Verga proviene da Zola. E anche lui, come Hauptmann, ha resa grande e originale la sua opera descrivendo la popolazione di una regione limitata; anzi, forse i suoi siciliani hanno un carattere anche più regionale dei popolani di Hauptmann.

(Non conoscendo l'inglese, non ho avuto occasione di farmi neppure un'idea delle relazioni che passano tra il realismo di Dickens e quello della George Eliot. Anche riguardo al naturalismo russo, conosco bensì, attraverso traduzioni, parecchie opere di Dostojewski, Gorki, Andreief e Cecow, ma non so ancora quali siano i loro precedenti. Quanto alle altre nazioni poi, come gli spagnoli o i portoghesi, ne sono del tutto all'oscuro).

Il genere letterario più epico è il racconto, la novella, il romanzo; quello meno epico è la poesia lirica, che già per l'attributo « lirica » si rivela come l'antitesi dell'« epica ». In mezzo fra questi sta la drammatica, che può avere delle parti puramente epiche, dell'altre puramente liriche. Essendo il metodo naturalista un movimento di carattere essenzialmente epico, era naturale ch'esso producesse dapprima lo sviluppo del romanzo, e poi appena quello del teatro. E infatti mentre il romanzo nel 1856 dà già la *Madame Bovary,* ch'è l'espressione fra le più avanzate del romanzo naturalista, il teatro non conta ancora nulla che gli possa stare a pari in questo movimento, chè certo il teatro d'Augier, per quanto sia molto realistico in confronto alle opere teatrali contemporanee, non lo è quanto la *Madame Boravy*. In ultima analisi il suo non è un teatro naturalista; le sue commedie non sono che commedie di costumi, « comédies de moeurs », con scopi didascalici morali.

Zola fa, in un articolo inserito nel volume *Le roman experimental,* una breve storia del teatro francese dell'ottocento. Scribe mette, per reazione all'immobilità classica, un gran movimento nelle sue commedie. Egli fece dell'arte drammatica un'arte da prestigiatore. Dal momento che si oppose l'azione ai racconti e che quella divenne fin più importante degli stessi personaggi, si cadde nella commedia d'intrigo, con i suoi colpi di scena, le sue illogicità psicologiche e i suoi scioglimenti inaspettati. Scribe ha esagerato il nuovo principio dell'azione considerandola come la cosa principale.

Sardou ha allargato il suo quadro, ma non pertanto è l'erede di Scribe e il rappresentante dell'azione a teatro. Riporto di nuovo alcune frasi di Zola: « Sa grande qualité est le mouvement; il n'à pas la vie, il a le mouvement, un mouvement endiablé qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux; on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés, allant et venant comme des piéces mecaniques parfaites ». Con tutto ciò Zola trova che anche lui giovò alla causa del naturalismo. « Il est un de ces ouvriers dont j'ai parlé, qui sont de leur temps, qui travaillent suivant leur force à une formule qu'ils n'ont pas eu le génie d'apporter tout entière. Sa parte personnelle est l'exactitude de la mise en scène, la représentation matérielle la plus exacte possible de l'existence de tous les jours. S'il triche en emplissant les cadres, il n'en a pas moins les cadres euxmêmes, et c'est déja quelque chose. Pour moi sa raison d'être est surtout là. Il est venu a son heure, il a donné au publique le goût de la vie et des tableaux taillés dans la réalité ».

Venendo a parlare di Dumas figlio, secondo Zola, egli rese dei grandi servigi alla causa del naturalismo. Poco mancò, dice, che non trovasse la formola completa e la realizzasse. « On lui doit les études physiologiques du théâtre; lui seul a osé jusqu'ici montrer le sexe dans la jeune fille et la bête dans l'homme ». Ma il bisogno di predicare e quello di far valere il suo spirito ha guastato ogni cosa. « L'esprit a gâté M. Dumas. Un homme de génie n'est pas spirituel, et il fallait un homme de génie pour fixer magistralement la formule naturaliste. E poi « il n'hésite jamais entre la réalité et une exigence scénique; il tord le coup à la réalité. Sa théorie est que peu importe le vrai, pourvu qu'on soit logique. Une pièce devient un problème a resoudre; on part d'un point, il faut arriver à un autre point, sans que le public se fache ». Insomma ebbe il torto di esser un ciarlatano spiritoso e paradossale e di avere la pretesa di far della morale sulla scena. Il male è che sono proprio queste le sue caratteristiche principali.

Anche a Emile Augier nocquero le sue intenzioni educative. Nella prefazione alle *Lionnes Pauvres* p. e. egli stesso confessa d'aver scritta quella commedia per biasimare certe donne viziose che si fanno mantenere i loro lussi da un amante; in quella del *Fils de Giboyer,* di aver voluto fare una censura dell'ipocrisia degli ambienti clericali ecc. Forse sono state queste sue intenzioni di buon pedagogo a impedirgli di liberarsi sufficientemente dalle convenzioni. Per quanto egli abbia saputo liberarsene tanto da rendere certi ambienti con molta verità d'osservazione, non raggiunse quel grado di perfezione, che allora era già stato raggiunto, nel romanzo; chè non gli mancano certi personaggi convenzionali, come la candida e ricca verginella che vuol esser sposata per i suoi quattrini, o il giovane con degli scrupoli esagerati per il suo onore; c'è molto spesso il trionfo del buono e il castigo del malvagio; gran parte dei suoi personaggi sono o tutti buoni o tutti cattivi e cose simili: per farla breve, egli non sa percepire e rendere in modo sufficientemente veritiero i fatti che vuol analizzare. Per trovare in Francia un lavoro teatrale che soddisfi pienamente in questo riguardo, ci vuole una lunga e dolorosa attesa, attraverso gran numero di tentativi non riusciti, vale a dire bisogna aspettare fino al 1882.

ENRICO ELIA.

Tra i giovani triestini che si avvicinarono prima della guerra alla letteratura italiana Enrico Elia fu uno dei più originali. Nel volume degli Scritti, *pubblicati due anni or sono a cura della sorella ci sono due novelle fortemente significative. La sua vita artistica è stata interrotta dalla guerra, dalla morte in campo. Umberto Saba ci ha mandato da Trieste i documenti più importanti della formazione letteraria di questo giovinetto eccezionale. A noi sembra bello che egli partecipi con questi frammenti di uno studio su Becque ricco di strana maturità, alla vita del* Baretti.

SOLLOGUB

Fiodor Cusmic Teternicov — in letteratura F. C. Sollogub — ha scritto dal 1896 in poi, romanzi, tragedie e versi, ha assistito a due rivoluzioni senza essere tentato a diventarne il poeta rappresentativo, — sempre raccolto al suo compito letterario, senza fretta e senza avventure, con meticolosità di stilista. Il suo nome non fu oscuro durante il più laborioso periodo della letteratura russa contemporanea, quando attraverso il lavoro di riviste come *Il Messaggero del Nord, La Bilancia, I problemi della vita,* (chi vuole dei termini di paragone italiani pensi alla *Cronache bizantine,* al *Leonardo* e alla *Voce*) si venivano rivelando Cecov, Andreiev, Corolenco. Blok. Di quella età egli resta il più grande superstite. Tuttavia poco se ne sa in Italia, quasi egli non fosse dieci volte più caratteristico e sconcertante del troppo celebre Gorchi.

Poeta decadente e secessionista, romanziere realista: sono le definizioni più correnti dei critici forse perchè ha tradotto Verlaine e ha dichiarato di ritrarre le sue figure dal vero. Invece sulle più varie fantasie di Sollogub domina una severa amarezza, un'esperienza cinica della morte e del peccato. La poesia filosofica e l'osservazione tagliente nascono identiche in lui da una visione serena e disincantata di tutte le crudeltà. Sembrerebbe che scrivendo si sorvegli inesorabile per rimanere classicamente rigido e signore di se stesso, deciso a non confidarsi in alcuno, sdegnoso di conforto. La sua impassibilità di artista è diabolica come la sua costanza di creatore. Lavorò al *Piccolo diavolo* dieci anni dal 1892 al 1902; si decise a stamparlo completo solo nel 1907.

Fantasia tragica. Nella raccolta delle sue opere già i titoli ti sconcertano: *Ombre; La vittoria della morte; La freccia della morte; L'incanto dei morti; I serpenti; L'ammaliatrice dei serpenti; Il cerchio infuocato.* O forse queste magie lugubri sono disposte per atterrirci, come di Andreiev sospettava Tolstoi? Bisogna constatare che il gioco di Sollogub è serio e le analisi letterarie pungenti, precise. Andreiev è trascurato e abbagliante come si addice a una fantasia epica. Sollogub è il raccontatore scaltrito, — tesa l'attenzione all'artificio della parola e agli equivoci della psicologia, — noncurante di atteggiamenti politici e moralistici. La sua attenzione si rivolge al di sopra dell'intreccio bruto, a un culto pagano della bellezza delle forme e dei corpi. Tuttavia in Italia riuscirono a inventarne il più goffo dei ritratti, come se egli fosse tutto immerso nel problema sociale e se ne facesse apostolo. Secondo questi critici guastamestiere *Il piccolo diavolo* si dovrebbe intendere press'a poco così.

C'è in una cittadina russa di provincia un bel tipo di professore Peredonov, protervo e maligno, che invece di migliorare la sua cultura si ostina a vivere nella mediocrità acida e borghese. In quest'uomo Sollogub dovrebbe fare la satira della cattiveria impotente dell'uomo arido incapace di affetti e di entusiasmo. Peredonov si gode tra litigi e scenate, la più volgare delle peccatrici, la quale gioca d'astuzia per farsi sposare. Senonchè il paese è piccolo, Peredonov è un buon partito e nessuna ragazza vorrebbe lasciarselo scappare. Sollogub si serve proprio di questa storiella accessibile per provarci le sue ironie, e ci fa assistere strepitosamente alla più emozionante caccia a un marito. Ma ecco, sempre secondo ciò che vedono i critici più tranquilli, l'ambizione che complica le cose. Peredonov per diventare ispettore sposa la peccatrice Varvàra e accortosi d'essere stato ingannato diventa pazzo di gelosia e di bile, calunniatore, incendiario, assassino. I critici vogliono poi ad ogni modo un onesto finale di cattiveria punita.

Invece Sollogub è assolutamente spregiudicato e vi può raccontare, nella seconda parte del romanzo, la più scabrosa storia dell'amore sensuale di Liudmila per un adolescente salvandosi dal moralismo e dal lubrico per le sue qualità di purezza narrativa perspicua, severa subordinata a necessità estetiche di costruzione e di fantasia. Il ritratto più convincente che si possa offrire di lui è una figura di cantore savio e disinteressato, scrupoloso come uno scienziato di descrivere le riposte sfumature delle sue armonie, nelle quali non impegna mai il sentimento ma sempre la sua onestà letteraria.

Basterebbe indugiare un poco sulle seduzioni e sulle sorprese che egli ci appresta, quasi magicamente, nel campo delle psicologie. Ha creato intorno ai personaggi un'atmosfera limitata e ferrea che con l'ostentazione di cordialità attribuisce all'ambiente paesano un rilievo cristallino di freddezza distinta e precisa.

La figura di Peredonov è stata ben fortunata in Russia se per lui si è parlato di *peredonovite* come di una malattia nazionale. Eppure l'autore ha evitato di speculare su queste rispondenze, pago di lavorare il suo romanzo come uno specchio terso.

Non è bello che del nostro Peredonov si parli come di un semplice malvagio. Bisogna guardare alcune circostanze centrali illuminanti. Peredonov è un lunatico di costanza. Appena avvicinatisi a lui bisogna assuefarsi ad averlo compagno di pagina, nè sarà cortese offendersi dei suoi scherzi macabri. Il fatto è che Peredonov ha le sue *fissazioni*.

Non si interessa degli affari altrui, non ama gli uomini e pensa a loro solo per quel che riguarda i propri vantaggi e piaceri. Ma perchè inferire contro di lui chiamandolo banalmente egoista? La situazione è più complessa e riservata perchè Peredonov considera il mondo con occhi morti, come un demonio che languisce nella sua solitudine e nella sua tristezza. Voi vedete subito quali incanti ci attendano a guardare le cose con la scorta di un osservatore cosiffatto e quali tesori di insolente franchezza ci si possano rilevare. La consuetudine con un simile personaggio ci può aprire addirittura le comunicazioni con l'oltretomba. In lui necessariamente il quotidiano coesiste con l'eterno; l'assistere pacificamente a una messa diventa una diabolica funzione di spiriti maligni. Ascoltate.

« Durante l'ufficio religioso l'odore dell'incenso che gli faceva girare la testa suscitò in lui una sensazione vaga, simile al desiderio della preghiera. Una curiosa circostanza lo turbava. Una piccola creatura strana di forma indecisa, un folletto piccolo, grigio, agile, sbucato non si sa di dove, sogghignava tremava e si aggirava attorno a Peredonov.

Ma egli tendeva la mano per afferrarlo, quello spariva rapidamente, correva dietro la porta o sotto l'armadio, e ricompariva un minuto dopo e tremava e si burlava di lui, grigio, senza volto, svelto.

Finalmente, terminato l'ufficio, Peredonov che aveva capito borbottò sottovoce gli scongiuri contro il sortilegio. Lo spiritello grigio sibilò adagio adagio, si raggomitolò come una pallottola e rotolò dietro la porta. Peredonov ebbe un sospiro di sollievo ».

Nel mondo di Sollogub questa pazzia è la legge. Egli non ha pietà alcuna per le sue creature, le scopre nei momenti più imprevisti, ne svela le più legittime miserie nascoste. Il suo edificio non starebbe in piedi, i personaggi non si capirebbero presuntuosi come sono nelle loro pose, se egli non si vendicasse di questi fantasmi impettiti e calcolatori, col rivelarne, da insolente maldicente, i peccati più umani. « Marta non vuol concludere un matrimonio regolare e intanto lascia entrar in camera sua i giovanotti dalla finestra. Non ha nè pudore nè onestà ».

« Varvàra non si reggeva in piedi per l'ubbriachezza e il suo viso avrebbe suscitato ribrezzo in chiunque non fosse ubbriaco per la sua espressione sensuale, ma il corpo era magnifico, come il corpo di una ninfa delicata, a cui per virtù di stregoneria fosse attaccata la testa di una fornicatrice appassita. E questo corpo incantevole per questi due esseri miseri, sudici ed ubbriachi rappresentava soltanto una fonte di bassa tentazione ».

« Il direttore Cripac quando si era formato dai suoi libri una certa quantità di appunti li sviluppava con parole sue e così metteva insieme un manuale che dava alle stampe e che si vendeva se non proprio come i libri di Uscinschi o di Eutuscefschi, tuttavia abbastanza bene ».

Sollogub riesce a farci vedere questi eroi dietro le quinte, in piena cordialità domestica. La squallida impassibilità delle sue pitture risulta tragica. Le piccole miserie che ci racconta hanno sempre un sapore fatale: noi le vediamo limpidamente, secondo un tono di canto popolare, quasi fenomeni della natura ancora grezza, come rupi incise nel cielo cristallino. « A cena tutti si ubbriacarono, anche le donne. Volodin fece la proposta di insudiciare di nuovo le pareti. L'idea piacque a tutti e subito, senza finire di mangiare, si misero all'opera divertendosi come matti. Sputavano sulle tappezzerie, vi versavano sopra la birra, lanciavano contro le pareti e il soffitto frecce di carta intinte nell'olio, attaccavano al soffitto dei diavoli fatti di midolla di pane. Poi escogitarono di strappare la tappezzeria a striscie, scommettendo a chi faceva gli strappi più lunghi. In questo gioco, Prepoloviencaia guadagnò ancora un rublo e mezzo. Volodin aveva perso e per causa della perdita e dell'ubriachezza divenne improvvisamente triste e cominciò a lagnarsi di sua madre: — Perchè mi ha messo al mondo? — diceva. — Che cosa pensava allora? Che vita è la mia adesso! Ella non mi è madre ma solo genitrice ».

In un personaggio come Volodin Andreiev avrebbe potuto cercare stoffa per un suo eroe: egli ne avrebbe giudicata *interessante* per l'appunto la psicologia. Sollogub invece lascia Volodin ai suoi problemi di filosofo ubbriacone e si preoccupa soprattutto di fissare la struttura anatomica.

Così i crudi particolari veristici devono essere gli elementi di una intonazione solenne e di una fantasia spregiudicata. Sollogub non si può compiacere di piccole favolette morali: le esemplificazioni più modeste hanno valore tragico per il rigorismo della sua arte. Tutte le sue virtù poi si vogliono conoscere nel cimento costruttivo del romanzo. E il romanzo rimane nel senso più etimologico, per questo ultimo discepolo di Gogol, la pura consolazione della libera immagine e del canto. Perciò al nostro ricordo Sollogub risveglia un'eco di baldanzosa epopea, che pare sorprendere i tempi.

p. g.

DONNE

Parla Rosanna:

Oreste rubacuori? Davvero le donne che osan vantare amori con Oreste si smascherano: l'ingenuità le tradisce. Se c'è donna che conti nella vita di Oreste quella son io, ed io sola. Nè c'è di che trarne gran vanto: se non è goffo, timido certo, e come svenevole! Quanto ho faticato a liberarmene: non gli ho fin lasciata l'illusione d'essere lui a rompere un bel giorno?

Come a un ragazzo, da ogni suo discorso trapelava un desiderio non già di possessione, ma di tiepido affetto: una segreta tenerezza lo struggeva tutto. M'accarezzava con gli occhi, mi passava accanto senza sfiorarmi. Quanto a me, son senza rimorsi. Mi son sempre adoperata ad assecondarlo, a non farlo soffrire. Ma via! — potevano soddisfare me tutte quelle smancerie? Era verso la famigliola per bene che inevitabilmente lo vedevo tendere. Il mio — chi lo negherà? — è stato fair play. *Giocava al fidanzato, lui; ma sul serio. Sulle prime anzi confesso che ci presi anche gusto. Non capivo bene dove mirasse; ma quell'ingenuità se non nuova, era rara... Alla lunga però che tedio! Le lettere appassionate, d'un ardore contenuto — ma i colloqui! La distanza, anzitutto: mesi, dico, e mesi ci vollero perchè giungesse a sedermisi accanto — mesi ancora primachè ardisse baciarmi furtivamente la mano. — Per scuoterlo mi finsi gelosa: sorrise, rise. Tanto ai suoi occhi stessi la mera supposizione di un altro suo amore appariva ridicola. — Certo il mio ritratto lo teneva sotto il guanciale, certo popolavo i suoi sogni, certo il postino lo faceva trepidare... Non fosse stata la noia, tale amore mi commuoveva. Però bisognava finirla, anche a costo d'esser crudele. Scopersi il mio gioco, gli squadernai dinanzi un rivale, lo volli geloso. Nulla — cioè: prese a disperarsi, a piangere, ma poi tornava sempre ad accucciarmisi ai piedi... Allora, dovetti ricorrere alla spudoratezza, allo scandalo, persuaderlo coi fatti che da chiunque mi lasciavo cogliere purchè mi ghermisse. — Penso che si sdegnò segretamente; poichè riposte le sue metafore sbiadite, le astrazioni sentimentali, scomparve.*

Parla Zenaide:

Benchè giovane ancora, sono zitella di nascita — per destinazione. Ho sempre quindi potuto stimar durevole l'amicizia che mi lega Oreste. Il quale, senza che me ne adombrassi, poteva raggiungermi per via e dirmi: « Se t'ho riconosciuta di lontano è per il tuo vestito ». Poichè non ho da piacere a nessuno dicono ch'io ami lo scandalo: invece se mi ostino a esagerare, anzi a caricare la moda, è solo per il solitario piacere di veder riflessa nelle vetrine la mia immagine come in uno specchio deformante.

Oreste pigliava tutto sul serio. Aveva un certo qual modo di sorridere tra lo sbalordito, il compassionevole e il cordiale che sottintendeva: « mia cara, il tuo gusto è insoffribile ». Oreste non sa mascherare il suo gioco. Perciò si nasconde adesso. — Taluni quando mi guardano han l'aria di chiedersi se sono una donna. Talvolta mi son sorpresa a chiedermi se Oreste è un uomo — o solamente se mi sia simpatico. Una sera l'altr'anno lo trovai che snocciolava compito, compunto, stucchevole una filza di luoghi comuni a un signora. Poi mi vide e mi si mise a fianco tentando della maldicenza. N'è affatto incapace, glielo dissi e così lo rimisi in tono. (Ha sempre bisogno di qualcuno che lo regoli). Allora prese a parlarmi di Michelangelo, di Cèzanne, di Njinski; delle cravatte inglesi, di Lillian Gish. delle colline dell'Umbria; di Rimbaud, del Laurana e dell'arte negra; di un preludio di Bach; di uno scenario di Dèrain, di un verso del Burchiello. Tutto ciò non si mescolava come in un cocktail, perchè Oreste è ingenuo - non sa agitare la miscela. Piuttosto era un tiro da fiera, simmetrico, assurdo, per bene: i fantocci ritagliati in latta dipinta tutti al medesimo piano. E poi? Niente. Io amo i massacri. Oreste invece non sa che guardare. Stavo per sparare a bruciapelo, quando il jazz-band in sordina riprese. Bastò questo. « Mia cara - disse alzandosi - suonano Doo-dah Blues. Senti il saxophone? » E lo seguii nei più lenti e misteriosi passi.

Con tutto ciò Oreste non è snob - per nascita. Ma il nodo della cravatta penso che doveva ossessionarlo per giornate intere. Perchè differente sempre da quello del ritratto ideale di sè che doveva aver sempre dinanzi agli occhi, cioè negligente un poco, ma ad arte. Se ora è scomparso dev'essere per avere scoperto che il nodo si fa dentro. *Bisogna poi, come Brummel dimenticarsene in pubblico.*

1923. *O.*

ANGELINI

Da più di un anno sono usciti i due libretti in cui Cesare Angelini ha raccolte le cose sue che gli erano più care. I titoli dei due libretti sono entrambi candidissimi ad un tempo e carichi di sottili e quasi maliziose intenzioni. S'intitola *Il lettore provveduto* una raccolta di saggi sugli scrittori più in vista che siano oggi in Italia: ed è una specie di *voyage autour de sa chambre* che l'autore compie accompagnandosi, volta a volta, con Baldini o con Linati, con Gotta o con Papini. Il lettore provveduto: un titolo che sa un po' di don Bosco, come Angelini stesso con un amabile e arguto sorriso commentava tra gli amici.

L'altro libro è intitolato *Il dono di Manzoni,* e riunisce alcuni discorsi pieni di grazia e di affetto che furono composti non senza un certo disegno d'insieme, nell'anno del centenario manzoniano. Angelini non si proponeva di verificare o di inaugurare qualche sbalorditiva teoria critica sul grande Manzoni, nè di capovolgere le prospettive entro le quali i lettori attenti ed intelligenti sogliono ritrovare i loro *Promessi Sposi.* Bastava a lui di notare le tracce del suo passaggio d'uomo acuto e mite a traverso quelle pagine immortali: di isolare, rileggendoli con accento personale, qualche episodio o qualche frase. Ed era già contento se gli riusciva di far sentire ai suoi ascoltatori che l'*addio ai monti,* poniamo, ha il suono ed il respiro lirico di un coro di tragedia. Forse Angelini poteva mettere come epigrafe del suo libretto la frase con cui Anatole France si sbarazzava da tutti i crucciosi dibattiti intorno alla critica: se essa sia qualcosa di assoluto o di relativo, se possa o non possa riuscire obbiettiva. « *Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre* ».

Angelini è, nel concerto della critica italiana, la *voce bianca:* quella a cui sembrano riservati di diritto le fioriture, i trilli, i dolci vocalizzi. Ad altri il più grave compito di segnare i bassi fondamentali. Da quando De Robertis lo presentava ufficialmente come *lettore* al pubblico della « Voce », egli ha seguitato coscienziosamente ad esercitare quest'ufficio, che — nello stato presente delle lettere nostre — non è privo di una galante ed indulgente avedutezza. Davanti ad una letteratura che ben poco, o nulla, produce di essenziale, chi accetti di dichiararsi semplicemente un lettore può permettersi di parlare anche se non sollevi dei fieri problemi che riuscirebbero soverchi e inadeguati; può avanzare le sue censure senza dovere, ad ogni minuto, piagnucolare sulla morte della poesia; può manifestare per questo o quello scrittore delle simpatie letterarie od umane, senza cader nel pericolo e nel ridicolo di prendere troppo sul serio cose che non se lo meritano. Al lettore, più che al critico dichiarato, è lecito essere curioso dello scrittore preso in qualità di uomo privato, con tutte le sue doti personali e le sue caratteristiche, le quali non sempre coincidono con ciò che dai libri traspare: e Angelini deve più d'ogni altro aver frequentato familiarmente i suoi contemporanei per via di conversazioni e d'amichevoli epistolari. Così l'abbiamo veduto commemorare l'Albertazzi citando preziosi frammenti di lettere del defunto novelliere. Quando poi, d'uno di cotesti scrittori, esca un'opera nuova — allora Angelini si fa sulla porta di casa e, ancora una volta, accoglie lo scrittore come amico, con l'aria di seguitare una conversazione interrotta. Queste accoglienze di Angelini sono improntate ad una urbanità soavissima ed a tenera cerimoniosa dimestichezza. In lui l'abito del sacerdote cattolico si riconosce anche per una squisita educazione e per una tal quale misura e cortesia di modi in cui si ravvisa la lunga tradizione di quel polito vivere sociale che distingue i migliori ecclesiastici — e quella gentilezza di costumi che non discorda dalla severa rigidità delle massime di vita morale.

Angelini si professa innamorato del « suo bel Renato Serra ». Serriano egli è difatti; ma il Serra che egli ha tolto a modello è — più ancora che il letterato acutissimo, — il mistico amatore e vagheggiatore della bellezza letteraria. Angelini ha tolti da Serra, e li ha moltiplicati, gli sfoghi paesistici e descrittivi, un poco sensuali con cui quegli tentava di liberarsi dai dubbi di un'analisi critica troppo pericolosamente indugiata e sottile. Senonchè il nostro ha ridotto quei modi — da commenti marginali che erano e, in fondo, indiretti motivi critici — a pretesti per colorire e miniare i piccoli paesaggi e idilli di cui molto si piace. Il pericolo è di cadere in una certa leziosaggine, che gli fu di fatto rimproverata; ma dove sono buone, le pagine di Angelini sono davvero piene di delicate cose naturali: sapor di frutti, color di cielo, mormorii di fronde e canzoni d'uccelli.

Prezzolini racconta che Alfredo Panzini disegna, davanti ad ogni capoverso, un piccolo fiore. Se l'aneddoto già non esistesse e non fosse già riferito a Panzini, mi piacerebbe inventarlo per Cesare Angelini

g. d.

TENDENZE LETTERARIE

I.

Lo spirito alla ricerca di sè stesso.

Renato Serra — di cui noi riconoscemmo la frammentaria sensibilità, senza esagerare mai la importanza di critico ricostruttore e senza nasconderci le sue ristrettezze d'interpretazione e di valutazione — volle fermare in un affrettato ma sincero *Esame di coscienza* le relazioni tra la guerra e la letteratura.

Concluse, che la guerra nulla avrebbe mutato: « La guerra è un fatto, come tanti altri... Non cambia nulla, assolutamente nel mondo. Neanche la letteratura... La letteratura non cambia. Potrà avere qualche interruzione, qualche pausa, nell'ordine temporale: ma come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, essa resta al punto in cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni; e, qualunque parte ne sopravviva, di lì soltanto riprenderà, continuerà di lì. E' inutile aspettare delle trasformazioni o dei rinnovamenti dalla guerra, che è un'altra cosa: come è inutile sperare che i letterati ritornino cambiati, migliorati, ispirati, dalla guerra. Essa li può prendere come uomini, in ciò che ognuno ha di più elementare e più semplice. Ma, per il resto, ognuno rimane quello che era ».

La guerra sconvolse, invece, molte ideologie, rinnovò radicalmente i quadri, cambiò repentinamente quegli indirizzi che pareva dovessero avere un facile e sicuro successo, capovolse insomma tutti i valori; lasciando solo quelli — spesso spesso non riconosciuti realmente — che mostrano oggi di avere assunto proporzioni notevoli nel campo dello spirito. Sicchè alle predizione serriana toccò la sorte che sempre è toccata alle predizioni.

Definì meglio, la guerra, uno stato diffuso di cose che ci ha fatto kantianamente caratterizzare l'epoca odierna come *epoca della critica*. Perchè, in quanto alla critica, è stata notevole una maggiore chiarezza, uno sveltimento dei mezzi formali, uno sfrondamento degli inutili apparati eruditi, un sintetismo scabro e severo — qualità che spesso mancavano alla vecchia critica fatta di pedanteria filologica, di cultura superflua pacchianamente ostentata: tutte cose che servivano solo a fare intender di meno il valore estetico di un'opera, a traviare il possibile gusto del lettore e del critico.

La nuova critica — se in qualche non esperto esponente ci ha portato al dilettantismo — nelle sue migliori manifestazioni ci ha dato la sensazione sicura di un progresso e non di un regresso, di una conquista degna di nota e non di una incalcolabile perdita.

Questo rigoglio fresco di critica, evidentemente, non esclude che la creazione abbia potuto farsi avanti con valori notevoli, presentarsi e imporsi con uomini capaci di superare il pantano torbidamente incomposto della cronaca, per inserirsi nel fluire grandioso e tempestoso della Storia.

Epoca della critica, la nostra, in quanto tendenzialmente intellettuale e speculativa (alla base di ogni notevole creazione è implicita una critica); ma non unicamente volta a una manifestazione dello spirito e quindi in attitudine di negare la concezione dell'unità dello spirito: concezione che ci viene dall'insegnamento idealistico e che noi non sentiamo tuttavia di potere negare o superare.

Le nostre preferenze crociane, in proposito, avrebbero dovuto evitare ogni equivoco. Chè noi pensiamo (la chiarificazione non ci sembra nè tardiva, nè inutile) che i compiti di una generazione, se si debbono identificare e circoscrivere date le manifestazioni pratiche di maggiore rilievo, non si possono assolutamente staccare da altri compiti oggi in penombra, ma che domani potrebbero con moto improvviso balzare in prima linea e assumere un atteggiamento risolutivo.

E' chiaro che in teoria necessitano delle distinzioni e in pratica, spesso, delle divisioni apparentemente arbitrarie e che intanto hanno una loro ragion d'essere, sia pure contingentale, anzi esclusivamente contingentale; la vita, però, non patisce mai esclusioni recise e definitive.

Si riconnette al dopoguerra immediato quel fenomeno che venne ad essere chiamato *ondata Vitagliano*: trionfo dell'improvvisato e del superficiale; conseguenza dello spirito smarrito e che ancora non ha la coscienza del suo smarrimento.

Tutti gli ingredienti atti a titillare i sensi vengono sfacciatamente sfruttati anche da scrittori che prima avevano dimostrato di avere qualche cosa da dire, di essere degli artisti capaci di realizzare una propria personalità: con *l'ondata Vitagliano* il desiderio della nomea precaria, il calcolo commerciale hanno facilmente ragione di ogni, sia pure minimo, intendimento d'arte.

Il poeta dell'epoca non può più essere Gabriele D'Annnunzio che comincia ad apparire troppo pesante per i lettori nuovi della nuova pseudoletteratura; lettori che pure avevano benevolmente sopportato o si erano addirittura entusiasmati del barocchismo d'annunziano comune anche alle prime orazioni guerresche (dal *Discorso di Quarto* al *Messaggio alle reclute del* '900). Il poeta dell'epoca — ci sembra inutile dirlo — è Guido Da Verona, che un po' da tutti viene trattato come un *lirico puro* per eccellenza.

Molti critici si lasciano attrarre nel gorgo e finiscono col non avere una chiara visione degli avvenimenti.... Si tratta, ecco, di un oscuro e turbinoso momento di transizione: c'è come il travaglio d'un mondo in dissoluzione che cerca di realizzarsi in una nuova creazione. E ad Antonio Aliotta il quale scrive che « un grossolano materialismo storico è diffuso da per tutto » viene risposto, con la stessa convinzione di non aver torto, che abbiamo una autentica reazione contro il materialismo dell'età precedente.

La verità è che, nel dopoguerra immediato, siamo in un periodo in cui tutto un vecchio mondo si sfascia, irrimediabilmente; non valgono più i certificati di vecchie appartenenze; non è assolutamente vero che ognuno si ritrova al lavoro interrotto un giorno lontano.

C'è di mezzo l'esperienza di guerra che non può essere obliata perchè investe i più oscuri e intimi meandri dello spirito di coloro che l'hanno sofferta. Non può essere un fatto d'importanza trascurabile e facilmente dimenticabile l'essere stati sul limitare della vita; l'aver visto il volto della morte tra un assalto respinto e un controassalto, tra lo scoppio delle granate e lo sventagliare satanico delle mitragliatrici.

L'aver fatto qualche cosa in passato è quasi un titolo di demerito; è — certo a ragione — un motivo per escludere, in nomi fino allora rappresentativi, la possibilità di rinnovellarsi. Nota Mario Ferrara che, giunti al 1923, è scomparsa una generazione alla quale nell'anteguerra e durante la guerra « tutti amavano richiamarsi e si dicevano orgogliosi di appartenere ».

Ora tutto ciò è prova di uno squilibrio: lo spirito si abbandona alle più varie esperienze e prende le più facili vie, prima di sentire il dissidio che anzitutto, per alcuni, sarà causa di conversioni clamorose e di religiosità parolaia; ma che poi cercherà una soluzione più seria e, appunto per questo, più rispondente alle nuove esigenze spirituali.

Giovanni Papini è un rappresentante dell'epoca, di un notevole valore negativo: ancora capace di lanciarsi in una nuova avventura con la leggerezza del giovinastro toscano ricco di atteggiamenti becereschi.

Senza per questo rinunciare a tutto un passato di lavoro incomposto e nello stesso tempo geniale, e senza dimenticare quel gruppo che ebbe, nell'anteguerra, la funzione di mantenere giovane e vivace — se non sempre soffusa di vita intima — la letteratura italiana nel suo fervore di sviluppo continuo e ineguale; di immettere in Italia, partendo da punti di vista fondamentalmente errati, le più disparate tendenze della letteratura europea.

Papini con la sua conversione, potrebbe apparire sotto un nuovo aspetto; temperamento stranamente dogmatico che trova la soluzione del suo travaglio adagiandosi nel dogmatismo cattolico.

Comunque rappresenta, Giovanni Papini, in qualche modo quella corrente del dopoguerra che sente assoluto il *bisogno di credere*.

Già siamo ai primi tentativi — che cominciano a essere coscienti — di ricostruzione: lo spirito, smarritosi nell'ubbriacatura fantastica dell'immediato dopoguerra, ora comincia a cercare sè stesso.

***

D'altro canto futurismo, avanguardismo e neo classicismo non possono avere un riscontro di fattività nel dopoguerra: vivacchiano come polloni che bisogna recidere, perchè l'albero eserciti utilmente altrove la sua forza fatale di sviluppo.

Fenomeni fuori di quella corrente crociana che noi ancora dobbiamo meglio sondare per poterla definitivamente superare (ciò ad onta di quello che dicono alcuni esponenti dell'odierno *filosofismo*). Il dominatore assoluto della situazione — magari non riconosciuta da molti, ma realmente tale per chi sappia guardare alle radici — resta Benedetto Croce con la sua opera di una chiarezza meravigliosa, ricca di attuazioni e di possibilità, distinta da una conoscenza assoluta del pensiero europeo. Croce offre l'unica via perchè questa Italia provinciale possa finalmente, in cultura, universalizzarsi e assumere una posizione degna.

Da questo punto di vista è notevole la puntata attualistica di Giovanni Gentile: l'improvvisa fortuna odierna dell'attualismo deve subire una tara perchè in buona parte frutto del camaleontismo italiano; ma l'attualismo ha degli innegabili meriti — e sarà onesto, domani, rifare i conti con esso.

Quello che importa, intanto, è il fatto che, su tutte codeste esperienze negative, esiste negli spiriti più preparati, e quindi profondamente pensosi, una aspirazione a una nuova filosofia, una tendenza a ricostruire sinteticamente e concretamente.

C'è nell'aria diffuso un bisogno di approfondimenti: comincia a farsi sentire la necessità di gettare solide basi prima di innalzare le costruzioni e procedere con cautela nella scelta del materiale apprestato. Bisogna che queste costruzioni sappiano validamente opporsi all'opera edace e tenace del tempo. L'improvvisato e il provvisorio non hanno più ragione di esistere.

Ci si comincia a convincere che, se la nuova generazione ha dei diritti, deve non compiacersi di questi suoi diritti legittimi, bensì continuare nel suo lavoro di approfondimento e di chiarificazione.

Alla fine del 1921 può dirsi definitivamente superato quello squilibrio per cui prima erano state supervalutate opere di nessun valore e per cui dei volgari speculatori non solo venivano letti, ma cominciavano a preoccupare qualcuno di quei critici militanti che dovrebbero esercitare la loro missione con serena coscienza, al di sopra dei deviamenti del gusto.

Passato, tra il 1921 e il 1923, finalmente passato lo stato preoccupante di incertezza: anche la media comune dei lettori comincia a seriamente preoccuparsi nella scelta degli autori da leggere. Libri che presentavano tutte le possibilità del successo commerciale, rimangono clamorosamente invenduti.

Autori, invece, che prima avevano dato segni non dubbi del loro valore estetico, e che pertanto erano stati trascurati, passano improvvisamente in prima linea; altri autori, che avevano fatto la loro esperienza nel futurismo e in altre simili scuole, buttano via il fardello logoro e inutile del loro passato, cercano tenacemente di rifarsi una verginità; e chi, tra questi, ha elementi di possibilità creatrice, riesce a sotterrare il suo passato che non raccomanda e a creare qualche cosa di solido.

Si assottiglia la schiera dei giovani che nel dopoguerra si erano fatti avanti con la loro impreparazione; ma quelli che tuttavia rimangono, risoluti a lavorare e a battersi, sono indiscutibilmente i più seri, quelli, comunque, che hanno intenzione e possibilità di raggiungere uno stadio di cultura adeguato alle esigenze che caratterizzano la nuova epoca.

E se — come abbiamo notato — la quantità di coloro che si occupano di letteratura, dopo il 1921, viene man mano scemando, ciò non pertanto si chiariscono meglio i movimenti spirituali che agitano profondamente gli animi. Viene su, lentamente ma tenacemente, ciò che c'è di più originale, e quindi degno di maggiore rilievo, nel caotico sommovimento d'idee e d'ideali disparati che cercano ansiosamente di raggiungere un posto notevole tra le tendenze più in vista; ma con mezzi che non temono più la luce del sole.

C'è nei più giovani la necessità di approfondire le esperienze remote e recenti, italiane e internazionali, per preparare la probabile successione.

Ci sono delle esperienze inutili che impongono, volta a volta, oneste liquidazioni; e delle altre esperienze che debbono essere necessariamente valorizzate, che debbono, cioè, sboccare in opere d'arte di concreto valore estetico. E questi altri esperimentatori assurgono a creatori realizzando tutto quello che possono realizzare: superano il precario — da qualcuno denominato l'*informe* — per attingere un nuovo assoluto, vale a dire forme schiettamente nuove.

E' dovere nostro esaminare l'attività di questi creatori, che colgono i frutti della loro laboriosa giornata, per mettere in luce le loro possibili manchevolezze e ciò che hanno esteticamente realizzato.

GIUSEPPE SCIORTINO.

LIBRI

Mario Vinciguerra. - *Il Preraffaellismo inglese.* **(Collezione « Le grandi civiltà » diretta da O. Manacorda).**

Bologna - *Nicola Zanichelli* edit.

E' una interessante monografia, fatta con attenzione e intelligenza come tutte le opere del Vinciguerra. Lo stile, legnoso a forza d'esser compatto e disadorno, non guasta a petto della materia tanto iridescente e cangiante che deve trattare. Sebbene la parentela che le cose nostre ci hanno col movimento preraffaellista è tutta di maniera, fu tanto importato e di moda anche da noi che uno studio minuto e bene informato merita di far fortuna. Osserveremo solo che il libro sta, così, a mezz'aria, senz'addentrarsi a dovere nel mondo inglese, di cui rispecchia un solo aspetto, esagerato e marginale. La storia retrospettiva del movimento doveva toccare persone più autorevoli e più rappresentative (Coleridge, Keats, Carlyle...), a far sentire, se non altro, qual tenue derivazione fosse la novità o il ritorno tanto decantato... Viceversa, non s'esaurisce il Wilde notandolo come uno fra gli epigoni degno di mezza pagina. Ma lo sbaglio è forse imputabile non al Vinciguerra, bensì all'ordinatore della collezione. Non si può, nella più accademica delle decadenze, cercare il segno d'una civiltà.

Joseph Conrad. - *Cuore di Tenebra* **- Versione di A. C. Rossi.**

Bottega di Poesia - Milano.

Alberto Rossi è il primo, crediamo, a darci un volume — o meglio un racconto — di Conrad tradotto. Se la fortuna di questo autore fra noi sarà sempre affidata a mani tanto sagge, è da sperare che uguagli quella ottenuta in terra di Francia. Una prima parte di questo racconto è del Conrad migliore. L'evidenza della natura — uomini bruti e paese —, sempre riproposta con incidenze diverse della luce, crea il peso di una realtà dalla quale non ci è scampo. Nella insistente armonia, che placa gli orrori isolandoli da qualunque compromesso e da qualunque compiacenza e li abbandona a una pietà così diffusa e presente che non può nemmeno raccogliersi in un grido, è il segreto, e anche il compenso, dell'onestà dello scrittore. La quale si rivela anche, sebbene tinta d'ingenuità, nella psicologia dei personaggi finali, che non hanno funzione fuori dei loro rapporti con quel regno di tenebre. Nè, in verità, M.r Kurtz, nè il Russo, nè la fidanzata ci sembrano ricchi e intensi come altri eroi conradiani — stanno anzi a mostrare un gusto facilmente orientato verso il medioevalismo vittorughiano nel loro autore. L'eroe mostruoso infatti è tutto una lebbra e uno sfacimento fuor che la voce che tutti incanta, dai selvaggi al buffone (il russo) alla bella lontana e insospettosa... Ma se Conrad sapesse rimediare alla facilità da vecchio teatro di certi caratteri e di certe « situazioni », sarebbe perso parecchio del suo dono, che è di imporre quasi con un soffio immediato una vita universale a delle figure atteggiate fino allora come dei fantocci.

Il Teatro è malato.

La malattia del teatro è la vecchiezza delle sue leggi, la tabe sono gli autori che da anni ci suggeriscono gli stessi aspetti della vita: il medico che li alimenta è il pubblico con le sue abitudini. Sono queste le infermità di « prima la guerra » e saranno quelle di domani, perchè il flagello che ha invertito la realtà, purtroppo non ha conseguenza diretta in questo mondo di finzione.

Il pubblico è una tara del teatro, perchè questa « quarta parete » si interessa all'intrigo, al colpo di scena, all'imprevisto, vuole l'episodio, la avventura il racconto: l'esprit de suite. E gli autori che hanno di mira la quarta parete, secondo Sarcey, ci hanno da circa un secolo descritto « in realtà ed in dettaglio », i racconti d'amore, le avventure del danaro, le peripezie sociali, le lotte di classe ecc....

Le leggi d'intreccio e il colpo di scena, una soluzione assoluta, un quadro definito, un ritratto somigliante ecc... le ricette del Faust che, ringiovanito una terza volta, ha smarrito il cammino alla croce dei venti.

Il teatro antico fu narrativo. I due terzi di un dramma indiano, d'una tragedia greca, sono delle vedute di scorcio e dei racconti: descrizione ed eco dell'azione lontana.

Le macchine drammatiche shakesperiane sono episodi, seguiti di brani lineari, non aventi quella concentricità che è la forma dell'azione; immenso cerchio che da ogni punto irradia la sua luce verso il fuoco centrale.

Il divino Will e gli spagnuoli creano così il teatro « feuilleton », profumato di poesia, il teatro panorama. Le loro azioni drammatiche si sviluppano e si svolgono come una scena girante, come una visione di viaggio spirituale lungo orizzonti di sogno e sepolcri di anime.

Molière, i francesi, ci hanno data la *piéce* di ambienti e la commedia di carattere. Ma dipingere un *milieu* o un carattere è facoltà del romanzo, del frammento, del saggio psicologico.

Data dai francesi la malattia più grave del teatro moderno: la logica. Questi maestri incontestabili del genere hanno stabilito il dramma logico: una premessa ed una conseguenza: un inizio, dei punti di sosta, la discussione: il quesito e la soluzione, una per ogni caso, per ogni tesi, per ogni dilemma. Per il nostro teatro, come nel greco e nell'inglese, la morte ha il ruolo magnifico di conseguenza, di problema risoluto, di irrevocabile.

Ma già la radice del male era nel teatro greco, dove l'oratoria, che è la seconda natura degli elleni, ha impresso le sue orme profonde. La tragedia è una forma dell'oratoria: esordio, sviluppo di fatto, risalire alle idee generali, perorazione. Oratoria in azione: processo ricostruito dal poeta, fatto di sangue rievocato con gli elementi del giudizio che deve valutare la colpa.

Se il teatro greco nasce dall'oratoria, il teatro francese porta le stigmate dello spirito e dell'epoca: la filosofia, l'ipotesi, il dilemma, il caso, il procedimento logico.

Il teatro shakesperiano è invece materiato di storia, di contrasti apparenti, di realtà irriducibili. Epoche, epopee di un popolo e di un'anima, con tutte le inconseguenze, le ingustizie, le illogicità. Ma, anche qui, proiezioni sullo schermo, fra le linee dell'arco scenico, di un inizio e di una fine; anche qui il preconcetto che vi siano nella vita delle conclusioni, delle decisioni.

Oratoria, filosofia e storia: ecco dunque le basi del teatro sino alla seconda metà del secolo XIX. Antitesi di idee e rappresentazioni di persone, leggende dissepolte, uomini che portano sulle spalle « un fatto », apparenze dialogate e astrazioni, museo di pensiero, ritratti di morti. Questo è stato il teatro sino all'avvento dei Nordici. I quali hanno ereditato questa struttura, questa macchina, questo procedimento di scene d'insieme, di dialogo e di trucco, di unità: ma hanno portata la quarta infezione, la psicologia. Del museo dell'armata fanno un gabinetto di storia naturale: hanno drammatizzato la materia sociale, hanno proiettati degli spiriti aggrappati ad un'azione.

Un'ultima infezione, l'infezione lirica. Si è convenuto di chiamare lirico ogni brano in versi, e di un epoca leggendaria, di racconti di fate realizzati da jupes-verde-nilo. Liberiamoci anche da questo pregiudizio, unico avanzo del teatro romantico, anch'esso logico ed oratorio perchè nutrito di antitesi, e spazziamo il grande cammino dove passeranno gli dei della musica umana.

ACHILLE RICCIARDI.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo